



Los Coros Menores

Los Coros Menores, Rey Moreno
(o El pie varo según José de Ribera)
2011
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de
310 gr./m², 110 x 165 cm.



Sobre Los Coros Menores

Rodolfo Andaur: Durante gran parte de tu trayectoria como artista visual has investigado sobre el Barroco Andino y sus ramificaciones en la cultura visual actual. Es por eso que mientras observo estas fotografías me pregunto, ¿cuánto de metafórico y alegórico tiene el proyecto Los Coros Menores en relación a esas ramificaciones del Barroco Andino?

Demian Schopf: En la mayoría de las alegorías y metáforas posibles reparé después de realizar el trabajo; mirándolo una y otra vez. Con respecto al Barroco –más bien al Neobarroco–, éste está presente en varios trabajos que he hecho (en Máquina Cóndor, por ejemplo, trabajé con un soneto de Góngora; un neobarroco cibernético de cables, redes informáticas y estructuras relacionales en base a nodos de información). En el caso de los trajes y coreografías de las fiestas altiplánicas, el Barroco Andino se reproduce en ellas siempre de-nuevo. Pero lo hace en un movimiento progresivo, donde se van sumando cada vez más referencias que, actualmente, no son exclusivamente asociables ni a lo ‘católico-español’ ni tampoco a lo ‘indígena’. Esto se nota –por contraste– si vas a los carnavales de los pueblos del interior. Ahí los trajes son más sobrios, más ceñidos a las tradiciones de la Conquista y a un Barroco Mestizo que ya cabría rubricar de clásico. Abundan menos las referencias y los materiales “made in Asia” (al revés de lo que ocurre en lugares como Oruro, La Paz, Puno e incluso La Tirana). En éstos últimos, notamos, hace ya tiempo, un aceleramiento des-sujetado de esa elíptica maquinaria neobarroca que tanto influyó en autores como Severo Sarduy, Néstor Perlongher, Diamela Eltit, Pedro Lemebel o en la pintura del chileno Juan Domingo Dávila y el Micromuseo del peruano Gustavo Buntinx (que incluye un museo travesti y afirma profesar una musealidad mestiza y promiscua). Y en el Carnaval eso se ‘muestra’ solo. Convergen ahí las más variadas mescolanzas religiosas, sociales, políticas, contraculturales, de género, eróticas, escatológicas, estéticas y hasta éticas. El Carnaval no tiene más estética que la promiscuidad incontinente. Ahí está todo permitido y el clero patrocinador hace la vista gorda con tal de que diablejos y diablasas choliporno terminen persignándose ebrias ante

la Virgen del Socavón. Convergen todo tipo de personajes; desde señoras beatas hasta Drag Queens y diablasas transexuales renacidas mujeres en algún quirófano trucho. La fiesta pagana –que negocia con el Catolicismo a vista y paciencia de la Iglesia Católica Apostólica y Romana–admite toda transa (incluyendo una peregrinación de travestis, como en la fiesta de San Lorenzo de Tarapacá). La celebración de lo neobarroco lo licúa todo para derramar un universo heterodoxo de singularidades y categorías de una movilidad tal que conjuga dinámicamente lo exógeno con lo endógeno y todo con cualquier cosa. Así, por ejemplo, encontramos personajes ‘folclóricos’ que con sus caretas psicodélicas –y pese a su referencia supuestamente ‘precolombina’, ‘occidental’ y ‘católica’– han llegado a parecerse más a los protagonistas de una opereta espacial de animación japonesa para adultos que a otra cosa (y esta apariencia es ‘a pesar’ de relatos folclóricos como el del inocente osito que dejó preñada a una india para luego ser asesinado por su propio hijo: el Jukumari –patrono de las lluvias y de los vientos–, bestia por la parte paterna, cristiano por la materna y una especie de Edipo andino)...

R.A: Es interesante cuestionar el rol socio-político que cumple la festividad en el altiplano chileno, boliviano y peruano, y re-pensar que dentro de estas celebraciones los trajes, colores y adornos se mezclen sobre un paisaje diverso. Pero ¿por qué has elegido para los Coros Menores un paisaje tan uniforme y agreste como un basural?

D.S: Cuando partió el proyecto mi intención era hacer retratos documentales de los bailarines en un contexto que no fuera el de la fiesta. Primero pensé en fotografiarlos en sus casas, cofradías o lugares de ensayo. Quería hacer fotos documentales. Pero cuando llegué a Alto Hospicio –primer lugar donde trabajé– caí en cuenta de que a pocas cuadras de ese asentamiento periférico había una segunda ciudad en formación: un enorme basural habitado por quiltros famélicos y por adictos a la pasta base que queman la basura para fundir los metales y cambiarlos por más droga. Es en cierto modo una ‘ciudad posterior’ a Alto Hospicio y un paisaje suburbano que oscila entre lo catastrófico y lo post. Después de mi viaje a Bolivia –donde fui luego– hilos plateados y dientes de oro se volvieron una imagen indisociables de ese paisaje. En

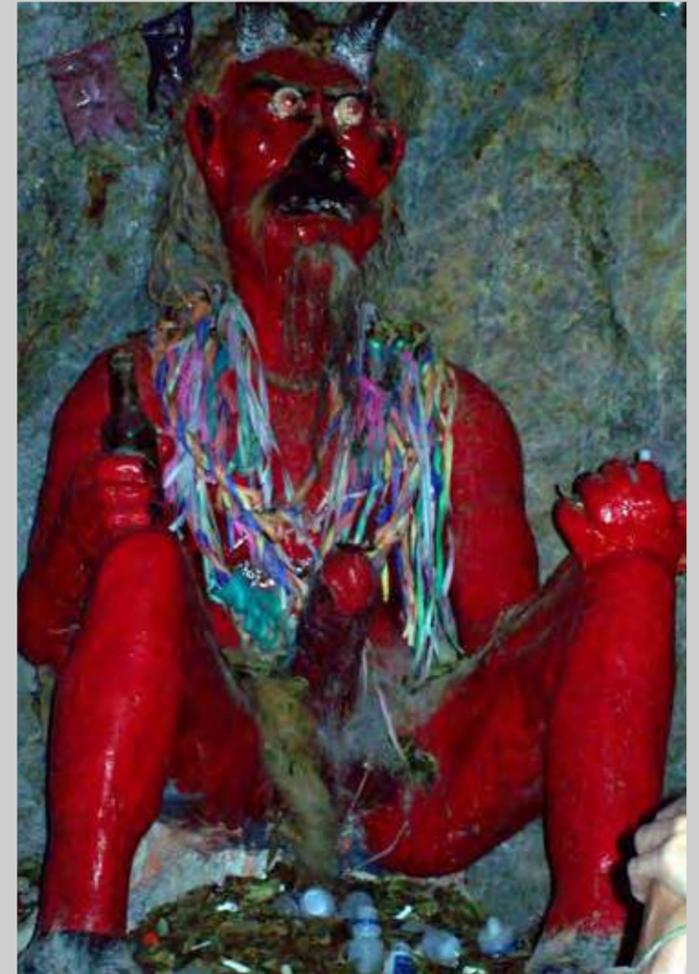
Bolivia el Carnaval es suntuoso y el traje se ha vuelto un símbolo de status que puede llegar a costar hasta veinte mil dólares. Esta práctica de la ostentación se da marcadamente en el ámbito de una clase comerciante –próspera y emergente– conocida como la ‘burguesía chola’. La burguesía chola se constituye de emigrantes campesinos que se han asentado en las orillas de las ciudades (y formado sus propias ciudades de orillas; siendo la ciudad de El Alto –en las alturas de La Paz– su bastión más emblemático). Su personaje más emblemático es el ‘Ch’uta’; en sus versiones más recientes una especie de vaquero ataviado de ‘chaps’ fosforescentes –la típica protección para pantalones y piernas del vaquerizo– y botas puntudas; un cowboy electrificado –post mestizo y fluor– sin más contexto que la psicodelia, la mascarada y el pop andino: otro vástago altiplánico de Babel y Las Vegas. Otro caso notable de referencias que se van contaminando es el ‘Moreno’ que pese a representar a los esclavos negros traídos de África –pisando uvas en una tinaja para obtener el mosto (en los lagares de Sucre)– ha llegado a parecerse más a un ‘transformer’ que a otra cosa (y en ocasiones a un transformista). Volviendo a la burguesía chola, ésta continúa residiendo –y operando comercialmente (a veces al filo de lo legal)– en esas zonas periféricas y marginales. Ahí convive el fulgor suntuario de las hebras de plata, con ese otro brillo, el de la baratija de plástico en la basura; saldo indeleble del choque entre la sociedad de consumo y la emigración campesina, constituida en poder económico, social y político emergente. La elección del basural responde a una marca del paisaje suburbano contemporáneo en países como Chile y Bolivia: lo que en otra parte se enterraría –como una ruma de cadáveres– aquí permanece insepulto. Los basurales de Alto Hospicio, Oruro y El Alto podrían estar, también, en Asia –o por ejemplo en Ghana (el nuevo vertedero de la basura electrónica de Europa)–. Entonces, ¿cómo documentar esas dos caras de un mismo mundo? –me pregunté– ¿cómo re-unir –‘re-ligar’, para usar un término más religioso– dos universos, que en realidad no están demasiado separados? En ese momento decidí trabajar ahí, con los bailarines en los basurales...

R.A: ¿Por qué te refieres a los Coros Menores como Los Tíos del Diablo?

D.S: Como lo dice tu pregunta, anteriormente bauticé a esta serie como Los Coros Menores. Le engrano el título Los Tíos del Diablo por razones que no puedo disociar de la dinámica cultural, (neo)barroca si así se quiere, de la que hablé al comienzo. Los Tíos del Diablo son unos dados –arrojados por todos y por nadie– que produjeron, y siguen produciendo, notables operetas satánicas en los Andes (partiendo de la base de que el Diablo es algo que corresponde a la construcción paralela de lenguaje y mundo en el contexto del Catolicismo, de manera que su culto se instala ahí, en la cultura altiplánica, en estrecha relación con el culto a la Virgen María). Finalmente, en 2016, decido volver sobre el título original: *Los Coros Menores*. Es más de lazarillo, más de pillín de carnaval. La historia del diablo en Los Andes es larga y se remonta a tiempos precolombinos. Antes de la llegada de los Españoles, la zona donde surgió la Diablada estaba dominada por los Incas, antes por los Aymaras, anteriormente por los Pukina y antes de éstos por una etnia conocida como los Urus o Uros (De hecho la palabra ‘Oruro’ viene de ‘Uro-Uro’). Dicho sea de paso: se especula que los Aymaras tenían un sistema de pensamiento ‘tetraléctico’ que un teórico boliviano –Jorge Emilio Molina– opone al binarismo de la dialéctica occidental. En todo caso, y como buen tlönista, la veracidad del objeto de esa especulación me da absolutamente lo mismo. Pero sigamos: a la verdad y falsedad, propias de la síntesis dialéctica, los Aymaras le habrían sumado el ‘posiblemente verdadero’ y el ‘posiblemente falso’ como estados definitivos. Esto es otra manera de decir que en la ‘tetraléctica’ se instalaría lo ‘contingente’ de manera radical, definitiva y no sólo como un estado transicional entre lo verdadero y lo falso (como ocurre, por ejemplo, en la dialéctica hegeliana). Se incluye, pues, un principio de incertidumbre que es constituyente del mundo, que parece admitir, a lo Kripke, la coexistencia de los mundos necesariamente verdaderos, o falsos, y los mundos posibles. Poco –o no tan poco– queda de los Urus, cuya mayoría adoptó la lengua aymara, pero mantuvo su creencia en una divinidad conocida como Tiw (que después se asoció al Ukupacha aymara: el mundo subterráneo de los muertos y la oscuridad). El culto al Tiw se remonta al Siglo I d. C y se expresaba en un antepasado de la Diablada conocido como la ‘Danza de Llama-Llama’ (a la cual los españoles llamaron ‘Danza de Diablos de Indígenas Mineros’). Los indios danzaban con máscaras del Tiw. Dicen.

A los misioneros Agustinos le debemos una mutación asombrosa: durante la explotación colonial de las minas de plata, el Tiw se castellanizó como 'El Tío', transformándose así en 'El Tío de la Mina'. A la lengua aymara le debemos otra: los indígenas no podían pronunciar la palabra 'Dios'; sólo podían decir 'Tiós' –“tiós, tiós, tiós, tiosito...”–, lo cual finalmente derivó en 'Tío'. De 'Tiw' en 'Tío' y de 'Tiós' en 'Dios', es como el 'Tiw' llega a ser un patrono de las minas (para los evangelizadores), o simplemente Dios (para los Aymaras). Hasta el día de hoy, muchas minas altiplánicas tienen a su 'Tío'. Su encarnación es un ídolo de barro –ocasionalmente pintado de rojo– con un enorme falo y un par de cuernos. Ese falo fertiliza a la Pachamama. Pero, además, el Tío –amo y señor del Ukupacha– reina bajo la Tierra y puede causar derrumbes, erupciones volcánicas y temblores (pero también procurarle vetas generosas –inseminadas por su falo mágico– a los mineros). Hay que mantener contento al Tío. Usualmente se le hacen ofrendas: hojas de coca, cerveza, aguardiente, cigarrillos, serpentinas, challas y una formidable tomatera semanal en torno al ídolo. A vista y paciencia del clero boliviano (y no sólo boliviano: el mismo Juan Pablo II le envió una “Medalla del Vaticano” a la Gran Tradicional y Auténtica Diablada de Oruro). Debajo del Santuario de la Virgen del Socavón –al fondo de una mina a la cual se ingresa a través de la iglesia– hay demonios. En el Ukupacha habitan también los Anchanchus, unos graciosos demoñuelos menores con rostro humano, nariz de cerdo y cuernos de becerro (aunque ocasionalmente asumen la forma de un amable viejito que ofrece tesoros). Los Anchanchus son los dueños de las minas (y hay quienes sostienen que la Diablada desciende, también, de la 'Danza de Anchanchu'). Y quizás haya algo que se le pasó por alto a los evangelizadores: a falta de un verdadero infierno en la cosmovisión andina, el Diablo terminó transformado en un ser gracioso y juguetón; una especie de mezcla que, curiosamente, recuerda a Hades, pero sobre todo a Dionisos. Basta ver las máscaras de la Diablada. Ahí el Demonio puede incluso asumir forma de mujer (o de travesti): la Diabla China Supay, que representa la tentación, el pecado y la carne (pero también la lujuria permitida durante el Carnaval). Es de destacar que la pollera corta de las Diablasas y de las Chinas Supay tienen su origen, precisamente, en hombre que comenzaron a bailar travestidos de Chinas y Diablasas. Otra función

que cumple el Diablo es la de ser un mediador entre los vivos y la Virgen. Para invocar la lluvia los indígenas solían sacar a los muertos de sus tumbas. Suponían que los muertos podían mediar entre el mundo de los vivos y el Achachilla (el lugar donde van a dar los vivos después de morir). So prohibición de continuar con ese ritual, la Virgen fue homologada al Achachilla y los muertos a los “Diablos mineros salidos del subsuelo”. Ahora, era la mismísima Virgen quien oficiaba de Averno y los Diablos de Mercurio. Pero los indígenas continuaron desenterrando cadáveres. Finalmente, en 1998, el rito fue sustituido por una procesión donde unos diablos bailan alrededor de la Madre de Dios (y que lentamente se parecen cada día más a los 'Samuráis' de Oruro). Esos y los otros guerreros de pacotilla, que danzan borrachos al son de los vientos andinos (temerosos del Tío y los Anchanchus), son los hijos de la Virgen, pero también son –por concesión misionera– los insoslayables representantes de los Tíos del Diablo sobre la faz de la Tierra. Son también, y en todo caso, los coros menores de la historia; de eso que llamamos la Historia...



Algunos Tíos bolivianos en las minas de Oruro y Potosí.



Los Coros Menores, Jukumari
2011
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de
310 gr./m2, 110 x 165 cm.



Los Coros Menores, De Caporal con Waphuri
2010
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de
310 gr./m², 110 x 165 cm.



Los Coros Menores, Rey Moreno

2011

Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de
310 gr./m², 110 x 165 cm.

Los Coros Menores, Jukumari
(o Gilles según Antoine Watteau)
2011
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de
310 gr./m2, 110 x 165 cm.





Los Coros Menores, Rey Moreno
2010
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de
310 gr./m², 110 x 165 cm.



Los Coros Menores, Moreno

2010

Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de
310 gr./m2, 110 x 165 cm.



Los Coros Menores, Ch'uta
2011
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de
310 gr./m2, 110 x 165 cm.



Los Coros Menores, Rey Moreno
2011
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de
310 gr./m², 110 x 165 cm.



Los Coros Menores, Diablo

2010

Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 33 x 50 cm.



Los Coros Menores, Diablo

2010

Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de
310 gr./m², 33 x 50 cm.



Los Coros Menores, Diablo

2011

Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 110 x 165 cm.



Los Coros Menores, Diablo

2011

Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de
310 gr./m², 33 x 50 cm.



Los Coros Menores, China Supay

2011

Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de
310 gr./m², 33 x 50 cm.



Los Coros Menores, Córdor

2011

Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 110 x 165 cm.



Los Coros Menores, De Tinku con Halcón
2010
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de
310 gr./m², 110 x 165 cm.



Uro-Uro
2011
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de
310 gr./m², 110 x 165 cm.